

# A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO AXIOLÓGICO

CELINA MARIA MOREIRA DE MELLO  
Faculdade de Letras - UFRJ/CNPq

## RÉSUMÉ:

Etude de passages descriptifs du roman de Mme de La Fayette, *La princesse de Clèves*. La construction de *modes divers de regarder* la réalité qui est le propre de l'art sera présentée à partir d'un métalangage psychanalytique, fondé principalement sur les concepts de *pulsion scopique* et *sublimation*, afin d'analyser une certaine présence de la peinture dans le champ de l'expression littéraire. La production de l'espace physique, le choix des objets représentés, la distribution des rôles sociaux et la lumière baignant les personnages sont la marque d'un jeu qui propose et rend visibles des valeurs axiologiques *classiques* et *baroques*.

Trata-se, aqui, de enfocar certas relações construídas entre Representação e Realidade, em um trabalho de interpretação de *quadros* do romance de Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678). Este, que é considerado o primeiro romance moderno da Literatura Francesa, corresponde a nosso imaginário do que seja romance - uma estória de amor, a saga de um casal apaixonado - imaginário do qual é, na cultura francesa, um dos textos fundadores<sup>1</sup>. Texto cujo modo de organização é essencialmente narrativo, apresenta raras passagens descritivas. Em nossa hipótese de leitura, tais passagens organizam-se plasticamente como *quadros* e cumprem funções bastante precisas na economia narrativa, oferecendo ao leitor uma *visão de mundo*<sup>2</sup> que este reconheça e que pressuporá sua adesão

1. "Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour". (Muitos nunca se apaixonariam, se não houvessem ouvido falar do amor.) LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*. (1966)

2. O termo *visão* assume para nós todas as implicações de seu sentido próprio, excedendo um sentido figurado que já se tornou um lugar comum acadêmico.

leitora. Apresentaremos alguns destes *quadros*, que serão analisados em uma dupla perspectiva: pelo estabelecimento de uma analogia com as técnicas pictóricas contemporâneas do romance e pelo viés da metalinguagem psicanalítica, recorrendo mais especificamente aos conceitos de sublimação e pulsão escópica.

A intriga de *La princesse de Clèves* situa-se no século XVI, na corte dos Valois, durante o reinado de Henrique II, embora retrate, na verdade, a vida da Corte de Luis XIV, na Versalhes da segunda metade do século XVII, em seus embates amorosos e políticos. A estória narrada é relativamente simples: uma jovem aristocrata casa-se - conforme os costumes da época - sem estar apaixonada pelo marido (casamento de conveniência). O marido, entretanto, é apaixonado por ela, o que caracteriza uma visão mais moderna do casamento, tributária do mercantilismo e da necessidade da livre adesão para validar contratos. Já casada, a princesa conhece o homem mais sedutor da corte, o duque de Nemours, apaixonou-se mas tenta negar seus sentimentos. Pressentindo que vai fraquejar e pôr em risco sua alma, sua reputação e a honra de seu marido, ela foge da corte e refugia-se em sua casa de campo. E é ao marido, o qual se mostrara amigo e solidário, que a princesa confessa seu amor pelo duque e pede ajuda. O duque, que viera vê-la, ouve a confissão, sem ser visto. Sua indiscrição cria um enorme mal-estar entre os esposos, que se acusam mutuamente, e o príncipe final-

mente morre de desgosto. A princesa retira-se definitivamente da corte, renunciando ao amor do duque.

Mme de La Fayette, aristocrata amiga de Henriqueta da Inglaterra, que era cunhada e fora amante de Luis XIV, conhecia muito bem os espaços sociais em que circulam suas personagens. Os espaços sociais apresentados no romance cobrem uma escala que vai do espaço público mais exposto, os salões dos palácios reais, ao espaço privado mais retirado, qual seja, a clausura dos conventos, onde vinham buscar um refúgio mulheres apaixonadas e infelizes.<sup>3</sup>

O espaço da corte - do "século" - e o espaço dos conventos - da "regra" - organizam-se, neste romance, como o enquadramento de dois tipos de amor, incompatíveis e, portanto, conflitantes, o amor humano, carnal, vinculado às lutas políticas e aos jogos de poder, e o amor divino, espiritual, retirado do convívio dos homens e expresso pelas bodas místicas, o voto de castidade das religiosas (cf. Goldmann, 1959).

Alguns quadros constituem a ilustração dos diversos estágios da paixão amorosa, tal como foram definidos pelas galantes discussões dos salões do século XVII, em Paris, os quais nos legaram um mapa do amor e da paixão, a *Carte du Tendre*. No romance, o sentimento da paixão amorosa é representada de acordo com dois cânones sociais, o aristocrático e o burguês, cânones opostos, correspondendo à configuração das classes dominantes, na França, que dis-

3. cf. Louise Françoise de La Baume Le Blanc, duquesa de La Vallière, dama de honra de Henriqueta de Inglaterra. Foi amante de Luis XIV, com quem teve vários filhos, e terminou seus dias no convento das Carmelitas.

putam, no reino de Luis XIV, o controle do aparelho de Estado: a aristocracia, cada vez mais reduzida a uma função meramente decorativa, na corte de Versalhes, e a alta burguesia (*noblesse de robe*), atuando no Conselho de Ministros e tentando impor seus próprios valores.

O sentimento que une o casal apaixonado, Mme de Clèves e o duque de Nemours, corresponde a um estereótipo, avatar tardio do amor cortês: um homem e uma mulher, nobres, jovens e belos, ilustrando de modo simétrico e complementar o mesmo ideal de perfeição, separados pelo interdito social e religioso do adultério, cuja matriz ocidental é o mito de Tristão e Isolda. O modelo de união entre homem e mulher, apresentado como ideal pela mãe da heroína, aparece, então, como uma mediação deste conflito axiológico. Este ideal exalta a família valorizando-a, inscrevendo este romance em uma corrente que se origina no Renascimento, que tenta reabilitar a instituição do casamento a qual havia sido relegada pelos clérigos da Idade Média.

## Quadros

O texto do romance possui uma configuração narrativa, comportando descrições extremamente rápidas e em número muito reduzido. Há, nestas descrições uma organização e distribuição plástica de espaços, assim como temas característicos da pintura da época, constituindo tais des-

crições verdadeiros *quadros*. Estes *quadros* são construídos a partir dos mesmos padrões estéticos que dominaram a pintura ocidental, desde o Renascimento, até o século XIX. Listamos, a seguir alguns destes *quadros*:

1. A corte de Henri II<sup>4</sup>, quadro que se organiza, como um retrato oficial, em que o rei ocupa um lugar central e as personagens históricas, dispostas a sua volta, reproduzem a minuciosa etiqueta que regia a aproximação do monarca;

2. As personagens que formarão o principal triângulo amoroso do romance, dispostas como um quadro que destacasse alguns detalhes do primeiro. São apresentados e descritos: Mlle de Chartres que ao se casar torna-se Mme de Clèves, M. de Clèves e o duque de Nemours;

3. O baile em homenagem ao casamento do duque de Lorraine e Mme Claude de France, que corresponde ao primeiro encontro entre Mme de Clèves e o duque de Nemours;

4. A cena do roubo do retrato de Mme de Clèves, nos aposentos da princesa;

5. As festividades por ocasião do casamento da irmã do rei de França com o rei de Espanha; em uma sucessão de quadros que desenvolvem o mesmo tema - o casamento de Mme Elisabeth - são descritos os jogos que comporão o torneio, a liça em que se realizará o torneio, o cortejo que acolhe o duque de Alba o qual representa o rei de Espanha na cerimônia do casamento, o cortejo do casamento e o próprio torneio;

4. Os nomes de personagens da História da França virão em português e os nomes das personagens do romance serão referidos conforme o original, em francês.

6. O pavilhão de caça da casa de campo dos príncipes de Clèves;

Nos *quadros/ descrições*, podemos ler representações da sociedade ali retratada e de seus valores. Em um trabalho comparativo com o campo do pictórico encontramos temas e tratamento formal análogos aos que nos legou a pintura clássica e barroca<sup>5</sup>, sobretudo na pintura a óleo.

O termo **pintura a óleo** refere-se a mais do que uma técnica. Define uma forma artística. A técnica de misturar pigmentos com óleo já existia no mundo antigo. Mas a pintura a óleo, como forma artística, não surgiu senão quando se sentiu a necessidade de desenvolver e aperfeiçoar esta técnica (que rapidamente levou ao uso da tela em vez da tábua) para exprimir uma visão especial da vida, para a qual as técnicas da têmpera ou do fresco eram inadequadas (Berger, 1987:88).

## A construção do espaço

O sistema de representação pictórica da realidade, cujos principais fundamentos podem ser encontrados na pintura italiana do *Quattrocento*, é visto como um sistema de representação realista e foi, durante quatro séculos, o cânone figurativo da cultura ocidental. Trata-se de uma figuração plástica do espaço, sistema de figuração perspectiva baseado na matemática euclideana que tenta recuperar o conhecimento secreto dos antigos, no que se refere aos números e à harmonia. Segundo Pierre Francastel (1965), não se trata de um estágio terminal da busca empreendida

pela humanidade da representação mais adequada do mundo exterior, em uma superfície bi-dimensional, mas de uma convenção expressiva, resultando de um conhecimento técnico e científico da época, que corresponde a uma certa visão psicológica e social da natureza, incluindo-se aí o homem, em sua rede de relações sociais. E mais do que expressar o momento histórico de uma dada sociedade, este sistema de figuração dá forma a esta sociedade, dotando-a de um modo operacional de organizar sua percepção visual da realidade. A base deste sistema figurativo é a perspectiva linear que explora a descoberta das relações lógicas e assimétricas, as quais permitem calcular relações de grandeza fixa entre objetos ou dos elementos de um objeto, mesmo que estes não estejam visíveis.

(...) o método quer que doravante as imagens sejam inscritas no interior da janela de Alberti como no interior de um cubo com um lado aberto. Dentro deste cubo representativo, espécie de universo miniaturizado, reinam as leis da física e da ótica de nosso mundo. Todas as partes são mensuráveis na mesma escala, os lugares geométricos e os objetos encontram-se igualmente no ponto de concordância de coordenadas geométricas determinadas pela dupla lei da conservação das horizontais e das verticais qualquer que seja a distância real das coisas e da visão monocular a partir de um ponto fixo situado aproximadamente a um metro do solo (Francastel, 1965:27).

No interior deste cubo espacial, além de se estabelecer uma rede de linhas internas determinada pela visão euclidiana do espaço, linhas suportadas pelos objetos fixos (cf. Francastel, 1965:23), dispostos em

5. Estas noções serão esclarecidas e aprofundadas pelo próprio desenvolvimento da reflexão aqui proposta.

função do ponto de fuga, os volumes do corpo humano podem ser produzidos pela técnica do camafeu. Em casos extremos, o espaço é produzido pelos corpos em movimento, como na pintura de Miguel Angelo. Caso o tema do quadro se apresente em espaços abertos, estes serão delimitados por acessórios (“rochedos, tronos, arcos, colunas, pavilhões”, Francastel, 1965:47), cuja origem encontramos nas perspectivas pintadas em painéis de cenários de teatros.

Evidencia-se que o Espaço não é um dado da realidade, cuja representação é tributária do momento histórico (sociedade - conhecimentos) senão o resultado de um processo de construção.

Os espaços arquitetônicos descritos no romance apresentam seus elementos dispostos de acordo com estas regras de uma visão monocular, engendrada por um ponto de fuga. O olhar é atraído por este ponto, em torno do qual, simetricamente ordenam-se os diversos recortes planos do espaço. No cenário do torneio, por exemplo, o centro do quadro é a liça, em torno da qual são descritas arquibancadas e camarotes:

Fizeram construir uma grande arena, próxima à Bastilha, que começava no castelo de Tournelles, que atravessava a rua Saint-Antoine e que levava às cavalaria reais. Dos dois lados havia cadafalsos e anfiteatros, com camarotes abertos que formavam como umas galerias, belas de se olhar, e que poderiam conter uma infinidade de pessoas (La Fayette, 1960:69).

O pavilhão de caça dos de Clèves apresenta o mesmo tipo de ordenação simétrica:

Ele alcançou a floresta e se deixou conduzir pelo acaso, passando por caminhos abertos com cuidado,

que ele imaginou levarem ao castelo. Estes caminhos chegavam a um pavilhão, em cujo térreo havia um grande salão ladeado por dois gabinetes, um dos quais dava para um jardim florido separado da floresta por uma paliçada e o outro, para uma larga avenida do parque (La Fayette, 1960:96).

A exploração das possibilidades criadas pela geometria no espaço, leva à busca de efeitos de profundidade, com remanejamentos do espaço cênico. Uma das mais curiosas soluções para o problema que consiste em representar um espaço tridimensional sobre uma superfície plana é a técnica da *veduta*, “*método que consiste em recortar em uma das partes superficiais da composição uma janela dentro da qual se situa uma vista que dá para a paisagem*” (Francastel, 1965:46).

O último *quadro* do romance apresenta o cenário em que o duque de Nemours, sob a falsa identidade de um pintor, observava os jardins da Princesa de Clèves em Paris, na esperança de vê-la, mesmo de longe:

(...) ela viu a porta de um quarto (...) e pediu que fosse aberto. O artesão respondeu que ele não tinha a chave e que o quarto era ocupado por um homem que vinha, às vezes, durante o dia, desenhar as belas casas e os jardins que se avistavam das janelas. (...) Ela foi olhar as janelas para ver para onde davam; constatou que elas descortinavam todo o seu jardim e a fachada de seu apartamento (La Fayette, 1960:144).

Este *quadro*, portanto, apresenta um espaço interior, o quarto ocupado pelo pintor, espaço fechado, mas com um horizonte propiciado por uma *veduta*, uma janela aberta para a paisagem circundante, que é a do jardim e a fachada do apartamento da princesa.

## A distribuição das personagens, espaço público e espaço privado

Os quadros compostos pelas descrições, em sua variedade, reproduzem os principais gêneros da pintura daquela época. Esta representava, de modo geral, personagens e cenas históricas ou religiosas, retratos e cenas domésticas. Havia, também, mas eram gêneros de menor prestígio, cenas de taberna, naturezas-mortas e paisagens.

Entre os quadros do romance, observamos a presença do gênero *retrato*. Retratos oficiais, que eram feitos por encomenda, da corte como um conjunto, de figuras da corte em separado. Os retratos das personagens principais da história de ficção - em nosso imaginário, o romance propriamente dito - funcionam com um seccionamento do retrato oficial que possibilitará um desvelamento, no tempo, posto que pela narrativa, das paixões que se escondem por detrás destas figuras que a pintura representa no espaço.

A técnica do seccionamento de uma figura e narração de seu percurso biográfico, ou biográfico-ficcional, serve então de ponto de apoio para a construção da narrativa. O uso destas passagens descritivas, em *La princesse de Clèves*, tem função análoga àquela do uso do pictórico nas narrativas cinematográficas, analisado por John Berger em *Modos de ver* (1987: 29-30), conferindo credibilidade e verossimilhança à narrativa:

A reprodução isola um pormenor de uma pintura do seu conjunto. O pormenor transforma-se. Uma figura alegórica torna-se o retrato de uma jovem.

Quando um quadro é reproduzido por uma máquina de filmar, torna-se inevitavelmente material para o argumento do realizador.

Um filme que reproduz imagens de uma pintura conduz o espectador, através da pintura, às conclusões do próprio argumentista. **A pintura dá autoridade a quem faz o filme.**

A descrição da Corte, logo no início do romance, é um quadro que se organiza em torno da figura do rei; à sua volta, as *três rainhas*, a esposa Catherine de Médicis, a amante Diane de Poitiers e a esposa do príncipe herdeiro Mary Stuart; a seguir os seus favoritos, etc., dispostos em função de uma proximidade maior ou menor com o rei, devida a relações de aliança ou afetivas. A disposição do quadro, ao produzir a impressão de uma visão realista da corte, reproduz, na verdade, uma hierarquia social de que o rei é a personagem central, no sentido pleno da palavra.

Alguns quadros representam as personagens em cenários privados, aposentos na corte por exemplo, em cenas que retratam as atividades de seu cotidiano. De modo geral, o que se evidencia é a dificuldade em se estabelecerem limites entre o espaço público e privado, uma falta de privacidade que marca o dia a dia das personagens da corte, tanto mais invadidas pelo grupo - representado por pagens, aias, damas de companhia, confidentes, parentes, aliados - quanto mais próximas da figura central do poder, o rei. Ressaltamos, ainda, que, na verdade, o cotidiano dos nobres da corte caracteriza-se por sua singularidade, por acontecimentos únicos - e fundamentalmente históricos - e não por uma rotina qualquer. O único padrão de repetição que

pode ser aferido é de representarem estas cenas os bastidores, os preparativos e os resultados, de cenas públicas tais como casamentos, enterros, festejos (bailes), visitas oficiais, etc.

Uma das mais curiosas cenas representadas é aquela a que demos o nome de *O roubo do retrato de Mme de Clèves*.

A rainha esposa do delfim mandava fazer retratos de todas as pessoas belas da Corte para enviá-los à rainha, sua mãe. No dia em que devia ser concluído o retrato de Mme de Clèves, a esposa do delfim veio passar a tarde nos aposentos da amiga. M. de Nemours não deixou escapar a oportunidade de estar presente (La Fayette, 1960: 66).

A cena ocorre, portanto, no quarto dos príncipes de Clèves, "em público" (La Fayette, 1960: 66) uma vez que todos estão ali presentes: a esposa do delfim, seu séquito, os príncipes de Clèves, o pintor, certamente alguns criados e o próprio duque de Nemours, de acordo com os costumes da época.

A esposa do delfim estava sentada na cama e conversava baixinho com Mme de Clèves, que estava de pé a sua frente. Atrás de uma das cortinas, que estava semi-cerrada, Mme de Clèves viu que M. de Nemours, apoiando as costas na mesa encostada ao pé da cama, sem olhar para trás, pegava agilmente algo que havia sobre a mesa. Adivinhou logo que se tratava de seu retrato (...) (La Fayette, 1960: 66).

Observamos os objetos mencionados nesta passagem descritiva. Cama, cortinas, mesas, o próprio retrato vêm compor o cenário desta cena. A representação dos objetos é uma característica marcante da pintura a óleo, cuja importância associa-se às grandes fortunas dos mercadores, desde

o Renascimento. Nos quadros, representavam-se as casas e os objetos possuídos pelos donos de imensas fortunas e, em última instância, o próprio quadro assume a função simbólica de representar a fortuna daquele que o possui. Sendo o quadro um objeto símbolo do poder econômico de seu dono, este passará mais tarde a ser representado pela pintura, recorrendo à técnica da *mise-en-abyme*, uma das marcas do estilo barroco, como vemos em *O arquiduque Leopoldo Guilherme na sua pinacoteca*, quadro de Teniers (Berger, 1987: 89).

Nesta cena e em outros quadros, a corte aparece, então, como um espaço em que a esfera do privado é, constantemente, invadida pela esfera do público. O que justifica, na trama narrativa, os recursos extremos de que se serve Mme de Clèves para estabelecer uma distância que a proteja de seu amor proibido pelo duque de Nemours. Temos, então, no romance, uma sucessão de espaços ocupados pela princesa, na busca por uma distância cada vez maior, os quais sinalizam transformações do personagem social que esta deverá representar, de aia de Mary Stuart a viúva reclusa, em uma gradação que vai do espaço mais aberto ao espaço mais fechado. Esta sucessão compreende: 1. o quarto da princesa na corte - espaço constantemente ameaçado pelo convívio com o poder - 2. a casa de campo e o pavilhão no jardim da casa de campo em Coulomniers; 3. o apartamento de Mme de Clèves em Paris; 4. um convento. Os dois últimos espaços, que não são descritos no romance, apenas citados rapidamente na conclusão, marcam o *retiro* de Mme de Clèves, sua opção por um estilo de

vida próximo daquele dos jansenistas, *solitários de Port-Royal* (cf. Goldmann, 1959).

## O claro-escuro objeto de desejo

Além da visão linear, a transposição do mundo visível para a tela se dá com a iluminação proveniente de uma única fonte de luz. Esta técnica visava a conferir clareza às formas representadas, tornando a fonte de luz um segundo elemento ordenador da tela, além do ponto de fuga. Isto representa uma dificuldade para o pintor, que muitas vezes sacrifica o *realismo* do tratamento da cor e do jogo de sombras, à clareza das formas representadas.

Nos quadros de *La princesse de Clèves* a que nos referimos anteriormente a questão da fonte de luz não se coloca, uma vez que se trata de quadros diurnos ou de retratos. Entretanto, um único quadro, quadro barroco, em todo o romance explora as possibilidades simbólicas e expressivas da iluminação, que se encontra explicitamente referida. Trata-se da cena de *voyeurismo* em que o duque de Nemours surpreende a princesa, na intimidade de seu pavilhão.

Cena noturna, espacialmente estruturada em dois planos básicos, apresenta-se cuidadosamente *iluminada*. Na passagem introdutória, é enfatizada a escuridão da noite, contrastando com o gabinete da princesa cuja iluminação funciona como um farol, para o duque:

(...) assim que chegou ao jardim, não teve dificuldade para saber onde

se encontrava Mme de Clèves. Ele viu muitas luzes no gabinete; todas as janelas estavam abertas (La Fayette, 1960:131)

No primeiro plano, o centro do quadro é Mme de Clèves. Os cabelos, o rosto, o colo, as mãos, os objetos que a cercam, são descritos em função da iluminação da cena, que deve ser a de candelabros, próximos à princesa. À visibilidade de certos detalhes é dada verossimilhança pela não visibilidade de outros. O resto do corpo, o resto da sala estão mergulhados na escuridão. A passagem para o plano seguinte é realizada pelo deslocamento de Mme de Clèves e, portanto, do movimento dos olhos do duque de Nemours (ponto de vista do texto); ao mover-se, a princesa desloca consigo a fonte de luz:

(...) ela pegou um castiçal e aproximou-se de uma mesa grande, diante do quadro do sítio de Metz, em que havia o retrato de M. de Nemours; ela sentou-se e ficou a contemplar este retrato com uma atenção e em um devaneio que só a paixão pode explicar (La Fayette, 1960: 132)

Neste quadro que explora as possibilidades do pictórico, mais do que do linear (cf. Wölfflin, 1989), o jogo de *claro-escuro* assume o valor simbólico de apontar para o leitor o momento em que se configura visualmente a paixão que une/separa os protagonistas. Por outro lado, temos a ilustração da estética barroca enquanto paixão do olhar (Buci-Gluksmann, 1986:27-73), exposição do aparelho teatral que constrói a *cena do ver*: observado de longe<sup>6</sup> por um amigo do príncipe - seu espião, ou seja, *os olhos do príncipe* - o duque contempla uma cena - a que chamamos de quadro - em que a princesa contempla um quadro, em que está

6. A origem etimológica da palavra *espião* é a raiz latina *-spex, spicis*, observador e o verbo *specere, spectus*, olhar, passando por *speculari*, espreitar.



representado o duque.

Aqui, impõe-se uma leitura comparativa dos dois planos que compõem o quadro contemplado pelo leitor do romance, nesta cena de triplo *voyeurismo*: a cena contemplada pelo duque, o quadro que representa o duque. Esta mise-en-abyme coloca, no mesmo enquadramento, duas personagens-temas da pintura clássica, o homem e a mulher, evidenciando por contraste o tratamento diferenciado que aquela sociedade conferia a cada um destes temas. Opõem-se, em primeiro lugar, dois espaços sociais, que aparecem, claramente, identificados com a diferença social estabelecida para os gêneros masculino e feminino: o espaço público aberto, privilégio do masculino, o espaço da guerra (o sítio de Metz) e o espaço mais retirado e fechado do espaço privado, um gabinete feito para a solidão e o recolhimento, privilégio do feminino. Opõem-se, igualmente, as ocupações ali retratadas. O mister histórico do homem nobre, a guerra, e as ocupações secretas e solitárias de uma nobre na intimidade de seu gabinete.

O quadro que representa o duque corresponde totalmente às convenções de época, retrato de homens públicos no exercício de sua função social - a guerra, para os nobres - , pintado de modo mais fiel possível à realidade (cf. La Fayette ,1960:129). A técnica da pintura a óleo confere presença e tangibilidade ao duque de Nemours.

Mas o tema principal do quadro, a imagem que vem suportar o claro-escuro

objeto do desejo, é Mme de Clèves. A mulher constitui o tema principal de uma das categorias da pintura a óleo, a representação do nu (cf. Berger, 1987:49-68). Na Idade Média, representava-se a seqüência narrativa do mito bíblico de Adão e Eva, que se concluía com a descoberta (em seu sentido pleno e figurado) da nudez e da vergonha. “*E então os olhos deles abriram-se e souberam que estavam nus: e coseram umas folhas de figueira e fizeram uns aventais*” (Gênesis). O Renascimento substituíra a representação da seqüência narrativa pela do último quadro, aquele que representa o momento da nudez de Adão e Eva, coberta pelas mãos do par ou por folhas de figueira, ou parreira. A vergonha das personagens bíblicas é substituída pela modéstia que transfere a vergonha para o olhar do espectador, o qual é, então, supreso enquanto *olhar escondido*, ou seja, enquanto *voyeur*.

A laicização da temática na pintura cria outras possibilidades de pintar o nu, todas inscritas no *espetáculo barroco do olhar*: o tema bíblico de “Susana e os velhos”, o tema moralizante e hipócrita da Vaidade - representada por uma mulher nua olhando-se em um espelho<sup>7</sup> - o julgamento de Pâris escolhendo entre três belas deusas nuas, a mais bela. Nestes quadros os homens poderosos fazem representar suas amantes, disfarçadas em personagens da mitologia pagã, exibindo deste modo sua condição de felizes proprietários de uma mulher submissa a seu olhar e fazendo desta submissão um símbolo de poder.

7. A origem etimológica da palavra *espelho* é a palavra latina *speculum*, igualmente derivada de *-spex*, *spicis* e *specere*, *spectus*.

Ora, este quadro barroco que representa o objeto do desejo oferecido ao leitor, nos coloca diante de um nu, o qual constitui uma exceção na tradição de temas bíblicos ou mitológicos.

Ele se escondeu atrás de uma das janelas que serviam de porta, para ver o que fazia Mme de Clèves. Viu que ela se encontrava sozinha; mas viu que sua beleza era tão admirável que mal pôde controlar o movimento da emoção despertada por tal visão. Fazia calor e ela não usava nada para cobrir a cabeça e o colo senão o cabelo revoltado, penteado de modo confuso. Ela estava reclinada em um sofá, com uma mesa a sua frente, em que havia várias cestas cheias de fitas; ela escolheu algumas e M. de Nemours observou que eram as mesmas cores que usara no torneio. Ele viu que ela fazia nós em uma bengala das Índias, muito extraordinária, que ele usara por um tempo e dera à irmã, da qual Mme de Clèves a tomara sem dar mostra de que a reconhecia como tendo pertencido ao duque de Nemours (La Fayette, 1960: 131).

De acordo com as convenções da pintura daquela época, a posição frontal do corpo revela que se trata de uma exibição para um olhar masculino, uma oferta de feminidade, acentuada pelo detalhe do cabelo ( "O cabelo está associado ao poder sexual, à paixão" (Berger, 1987:59).

Neste momento, que definimos com Berger como o da "perda de mistério", a princesa de Clèves se vê despojada de seus atributos sociais que a tornam um objeto proibido e inacessível - mas que por proibido é desejado. Aparece como uma mulher apaixonada, confirmando com suas ocupações, claramente substitutivas de um intercurso sexual, aquilo que o duque ouvira ao surpreender a confissão que a princesa fizera anteriormente ao príncipe.

Este quadro, utilizando os recursos técnicos da pintura barroca, constitui-se enquanto exceção diante da tradição do nu e demonstra a crescente importância de uma visão subjetiva, expressão do individualismo humanista daquela época. A iluminação do quadro, a rapidez da cena que se desmonta com o movimento da princesa em direção ao outro quadro, conferem a esta visão o traço da efemeridade ou seja, da não perenidade, da não tangibilidade daquela mulher. Ela pode ter sido surpreendida, por alguns instantes, em sua intimidade, mas volta rapidamente a ser inacessível.

### **Pulsão escópica**

O conceito de pulsão é definido por Freud como "conceito situado na fronteira entre o psíquico e o somático, (...) o representante psíquico das excitações provenientes do interior do organismo que alcançam o psiquismo" (1968:11). Embora Freud tenha tentado categorizar as pulsões, em categorias que se revelaram ter um caráter meramente operacional, é a pulsão sexual que vem a constituir o modelo da pulsão em geral. Estabelecendo-se um paralelo entre o instinto sexual, cujos padrões de conduta são fixos, no que se refere a seu objetivo, a reprodução da espécie, e a seu objeto, o macho ou a fêmea da espécie, aparece o caráter desviante (perverso) da pulsão sexual, uma vez que a pulsão tem como objetivo a satisfação e seu objeto é contingente.

Assim sendo, e considerando que a dimensão desejante do indivíduo lhe vem do

Outro, mediatizado pelo outro<sup>8</sup> e observando que a Arte assume, não raro, uma função pedagógica, afirmamos que a Ideologia produz *padrões desejantes* que são construídos e veiculados por diversas Instituições - Família, Escola, Igreja, etc. - entre as quais incluímos o que se convencionou chamar o campo da Arte. Privilegiamos, nesta leitura, um traço da sublimação (castrar e, paradoxalmente, ensinar a gozar àquele que é castrado), a castração, a Lei:

“A Lei primordial é aquela que, regulando a aliança, superpõe o reino da cultura ao reino da natureza, entregue à lei do acasalamento” (Lacan, 1966: 277).

Fundamento das sociedades humanas, a Lei do interdito do incesto gera uma força sexual *disponível* (as pulsões) que, por meio do mecanismo da sublimação, é transformada em uma força *positiva*, responsável pelas obras criadas pelo homem - obras de arte, conhecimento científico, recordes olímpicos, etc... - aparentemente distantes de qualquer problemática sexual. Compreendemos deste modo a fórmula lacaniana: “a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa”.

Para Freud, a sublimação é um dos quatro destinos das pulsões, um dos modos de defesa do eu, contra o perigo que estas representam:

“(...) diremos que uma pulsão é sublimada quando sua força é desviada de sua finalidade primária de obter satisfação sexual, para colocar-se então a serviço de uma finalidade social, seja ela artística, intelectual ou moral” (Nasio, 1989:81).

O objeto e o objetivo da pulsão, que eram sexuais, serão, então, substituídos por um objeto e objetivo não-sexuais. Tais objetos correspondem a ideais sociais e manifestam a valorização da criação de novos modos de significar. Estes ideais sociais nos vêm do ideal do eu, formação psíquica que desencadeia o processo de sublimação. Por exemplo, a pulsão de ver, pulsão escópica, resultante da curiosidade sexual e voltada para a descoberta das partes genitais do corpo, encobertas por prescrições culturais, pode ser substituída por um desejo de saber ou de conhecimento científico. Esta capacidade de encontrar satisfações substitutivas caracteriza a plasticidade das pulsões. Na sublimação, a força pulsional cria obras socialmente valorizadas, intelectuais, científicas ou artísticas. Estas constituem objetos imaginários, os quais, por sua vez, são capazes de despertar admiração e o desejo de criar.

As obras que resultam do processo de sublimação constituem formas criadas à imagem do eu inconsciente narcísico, que correspondem a valores sociais e são oferecidas às pulsões. Cada sociedade, de certo modo, por meio de seus valores, determina as formas que serão criadas neste processo, educa (direciona) as pulsões. Podemos, então, pressupor que a noção de *estilo de época* possa ser compreendida como um conjunto de traços formais, o qual corresponde a uma dada ideologia e que encontramos não apenas expressa mas construída, no tempo e no espaço sociais, pelo campo da Arte, no caso de que nos

8. Outro: lugar da Lei, do Simbólico, do interdito do incesto; outro: imagem especular do ego ou *alter-ego*.

ocupamos, na literatura e na pintura.

A cena de *voyeurismo* que analisamos acima expõe este mecanismo. O desdobramento da cena em dois planos direciona a pulsão escópica do leitor que se vê, vendo pelos olhos de M. de Nemours. A princesa, crendo ter visto o duque, retira-se do gabinete, do mesmo modo que, após a morte do marido, ela se retira da corte e finalmente da vida do duque. Submetendo-se às convenções sociais que regulam as relações amorosas, a princesa, de certo modo, impõe *uma conduta clássica*. Aquele momento de entrega à paixão, *momento barroco*, abre perspectivas de sombrios vórtices de sofrimento e morte, que a princesa afasta de si ao afastar-se do mundo. O duque respeita sua decisão e, assim, o leitor se vê obrigado ao mesmo respeito pelos valores representados por Mme de Clèves.

### Conclusão

*La princesse de Clèves* representa uma realização da visão clássica. O quadro barroco analisado anteriormente, único no romance, pode ser considerado de dois modos: como o necessário contraponto visando a valorizar a visão clássica; como indicador de um conflito entre dois sistemas estéticos e axiológicos, conflito presente na coexistência das duas visões.

Se considerarmos que a visão clássica e barroca não se encontram circunscritas aos séculos XVI e XVII, mas constituem o suporte estético de valores axiológicos ainda em vigor, embora transformados pelas mudanças sociais ocorridas desde então,

podemos ver *La princesse de Clèves* como um campo privilegiado para a análise deste conflito.

Oposição entre um mundo regulado, segmentado e harmônico, sinônimo de unidade e controle, e um mundo aberto, múltiplo, movente, com suas zonas de sombra e mistério. Oposição que, de certo modo, e em outros suportes, podemos encontrar hoje em dia veiculados pela mídia.

No que se refere especificamente à *Princesse de Clèves*, se no romance é a visão clássica que predomina, na versão cinematográfica do romance, realizada por Cocteau, a cena noturna que ele acrescenta, da câmara ardente em que é velado o corpo da princesa, com o esquife sendo circundado pela câmara e sua iluminação de candelabros, aponta claramente para uma escolha pelo barroco. Assim, em cada época, de um modo diverso, a arte ensina o olhar a desejar seus objetos.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, John & alii. *Modos de ver*. (1987) São Paulo: Martins Fontes. trad. Ana Maria Alves
- BUCCI-GLUKSMAN, Christine. (1986) *La folie de voir; de l'esthétique baroque*. Paris: Gallilée.
- FRANCASTEL, Pierre (1965) *Peinture et société*. Paris: Gallimard. A tradução é nossa.
- FREUD, Sigmund (1968) *Pulsions et destins des pulsions*. In: ---. *Métapsychologie*. Paris: Gallimard. p.11-44. A tradução é nossa.
- GOLDMANN, Lucien (1959) *Le Dieu caché*. Paris: Gallimard.

- LACAN, Jacques (1966) *Fonction et champ de la parole et du langage*. In: \_\_\_\_\_. *Écrits*. Paris: Seuil. A tradução é nossa.
- LA FAYETTE, Madame de (1960) *La princesse de Clèves & La princesse de Montpensier*. Paris: Armand Colin. A tradução é nossa.
- LAROCHEFOUCAULD (1966) *Maximes*. Paris: Bordas.
- NASIO, Juan-David (1989) *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. trad. Vera Ribeiro
- WÖLFFLIN, Heinrich (1989) *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes. trad. João Azenha Jr.